

# الحروفية العربية

## من التصوف إلى التشكيل

عُمران القيسي

« وهذه دولة الاشباح قد ظهرت فامدد يمينك كي تحظى بها شفتي »

في ليل تنور بنور الذكر، وفي مدينة ما برحت تلمم اردان الجرح على هزائم متلاحقة، كان « الكرخي »<sup>(١)</sup> يضع صمّتين من الملح على عينيه المقروحتين كي لا ينام عن ذكر الحبيب.

« ا، ل، ر، » - « ك، هـ، ي، ع، ص » تتردد على الشفاه المرتجفة مثل نشيد ملائكي يتردد باستمرار. بيد ان الطرق المؤدب الخفيف على ذلك الباب المتكئ على نفسه لم يزل يتردد، والكرخي لا يسمع حتى صرير الخشب حين ينفتح ليدلف منه اثنان، صارا الان على بعد مسبعة من جبهة الساجدة، انها « احمد بن حنبل » و « ابن معين » وقد جاءا ليستفتيا في أمر من امور الدين.

وينسى « ابن حنبل » غايته فيأل الكرخي:

- يا شيخنا سمعت بعض المتصوفة يقول: « ترديد الصوت بغير (حروف)<sup>(٢)</sup> »  
يمزج الغيب بالشهادة. « فهاذا انت قائل وقد سمعتك تردد الان الحروف؟

يرفع الكرخي رأسه وقد علت وجهه صفرة الهيبة من رهبة السؤال مجيبا:

- يا سميّ حبيبي يا احمد، البعض وصلوا وباحوا بالفرح فما وصلوا. والبعض وصلوا وناموا على السرّ لأن مثل هذا الفرح لا يباح به، وأنا الكرخي احبوا.

فهل من يدلني على الطريق؟ تذكر يا احمد ان من دام على الاستقامة ثبتت له الكرامة.

كان هذا في المشرق. اما في المغرب الاقصى، حيث كان «علي بن احمد بن الحسن بن ابراهيم الحارلي التجيبي» يعيش تحت عباءة معاصريه ابن عربي وابن سبعين، فقد كان يردد هو الآخر ان ترديد الصوت بغير حروف يمزج الغيب بالشهادة، وان الاسماء روح الأمر والأمر روح الخلق.

لقد تحولت الحروف عند «الحارلي» الى حياة حافلة متكاملة تستطيع ان تصير عربة النور المنطلقة نحو الحق، فهو ما برج يردد ان الحيوانات حروف الله المتحركة والجمادات حروفه الساكنة.

من هنا، اي من قطبي المشرق والمغرب، وفي زمن متقارب، ولدت الحروفية في التصوف حيث يعتقد المتصوفة امثال الحارلي، وأي عبد الله محمد بن سليمان الجزولي، وفريد الدين العطار وابن عربي، وغيرهم، ان للحروف قيمة رمزية يؤدي اكتشافها الى استجلاء جملة من الحقائق الاخرى كالامور المستقبلية، او حل الرموز المستعصية كحروف اوائل السور المجيدة.

والحروفية الصوفية من هذا المنطلق توازي بفكرتها فكرة اكتشاف اسم الله الاعظم للتجلي بالصفات الالهية، وبالتالي فهي وسيلة من وسائل اتصال المتصوف الحروفي بالله تعالى. فعلم الحروف عند المتصوفة ما هو الا الوجه الاخر لعلم اسماء الله الحسنى التي تتيح للمتصوف قوة خارقة ترفعه عن مصاف الكائنات البشرية الاخرى. فاللغة، كما يرى «انيس» المتصوف، توفيقية ووحى من عند الله، كما ان الاشتراك في الحروف بين مجموعة الالفاظ لم يكن عبثا او وليد مصادفة بل لتشارك هذه الالفاظ في دلالة عامة.

واذا كان الفكر الصوفي قد اولى الحروف قيمة ابداعية، على اعتبار الخلق بكامله ليس الا تحقيقا لهذه الحروف كما يقول «الكهرماني» في رسائله، فان المشكلة بالنسبة إلى الصانع الماهر الذي يتعاطى صنعة الحروف خطأ ورقشاً، كابن مقلة وابن البواب وياقوت الحموي، كانت متشابكة ما بين حالة الابداع التي تساوي «التجلي»، وحالة الانحطاط التي تساوي «الغيب».

لقد طلع امامنا الان صباح آخر، وها نحن في تلك المدينة التي استيقظت لتجد نفسها موجودة حيث الخليفة المعتمد بدين الله يريد ان يعيد مجد الاجداد ونقاوة العرق بعيدا عن الطوفان التركي الذي اغرق بغداد، فيؤسس سامراء حيث الفارس النحاسي ينتصب على صهوة حصانه فوق منارة الحوش متحركا مع توجهات الريح، ومشيرا الى اوقات الزوال والشروق، وها هي الشوارع المتوازية تتقاطع بزوايا قائمة لتؤدي كلها الى قصر الجوسق الذي ينتهي بقصر اللؤلؤة.

ويريد المعتمدين الله ان يأخذ الفن مداه الاوسع وان تكون للفنان حرية الابداع. ولكن، اي فن واي رسم ذلك الذي يجزؤ على ان يرسمه عربي مسلم يخاف ان رسم شخصا او حيوانا من عاقبة الاخرة حين سيأمره الله بأن ينفخ الروح في صنعته وهو ليس بقادر على ذلك؟ لقد اختلط الامر كثيرا على الفنان المسلم، فهو حيال مبدأ يحكمه اهل الظاهر، يحرم الأنصاب والتشخيص ويحلّ الكلمة.

ولكن، أليس التشخيص في الفن هو احدى الدوائر الاضيق في العملية التشكيلية كلها؟ فلماذا إذن لا نخرج إلى ما هو اوسع؟ اي لماذا لا نجتهد، ولم لا يجتهد واحد مثل ياقوت الحموي وحسن العسراوي وغيرهما في تصوير ابداعات الخالق، اي حروفه المنزلة؟

ان القرآن لا يحرم الزينة، بل يلفت اليها الانظار. ففي سورة النحل يقول الله تعالى: «والأنعام خلقها لكم فيها دفاء ومنافع ومنها تأكلون(...) والحيل والبغال والحمير لتركبوها وزينةً ويخلق الله ما لا تعلمون». ويقول في سورة الأعراف: «يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد، وكلوا واشربوا ولا تسرفوا انه لا يحب المسرفين، قل من حرم زينة الله التي اخرج لعباده والطيبات من الرزق(...)».

★ ★ ★

بهذا المفهوم التجريدي المباشر لوظيفة الفن، بدأ الفنان المسلم يتعاطى مع التشكيل كعملية تزيين ابداعي، مكمل وغير متعارضة مع جذره الديني وتوجهاته الاساسية الاولى.

ان الفن، اي فن كان، اذا ما أخضع لغاية جمالية تطرحه في مصافي الحاجة الدوقية فانه سيصبح عنصرا مكملا لحضارة الامة. والفن وفق هذا المفهوم ليس ترفا فكريا، ولا متعة بصرية، بل ضرورة أملتتها حقيقة النمو الحضاري لأمة طالعة.

لقد التقت هنا الضرورات على مختلف الصُّعد، سواء أكانت ذوقية حسية مباشرة ام فكرية عميقة المُعطى. فالفنان المسلم في مراحلہ الاولى حين استعمل المفردة الريازية في فن الرقش والفريسكو مستمدا اياها من وحدة نباتية او حيوانية، انما عمد الى خلق العالم المتنامي المتكامل من خلال تلك المفردة، فهو في عملية النمو المتجانس تلك يردد في لغة صوفية اخرى اصواتا بغير حروف مازجا الغيب بالشهادة.

ولكن لنقترب اكثر! فنحن امام ظاهرة الحروفين اي الذين رسموا بالحرف، وزينوا به، وأشادوا به فنا يكاد يكون مفردة الفن العربي في كل العصور. ليس الحرف ظاهرة هامشية بل هو احدى اهم

الظواهر الحضارية، وقد رافق في تطوره الجمالي تطور حضارة امة بأكملها، ومثلما دخل الحرف ضمير الامة الديني نراه يدخل مباشرة جمالية حياتها وذوقها ايضا. فلا عجب ان نرى لهذا الحرف دوره البارز على صعيد فن العمارة الذي يرى فيه البعض انه فن انشاء الحضارة واحدى علامات تطورها الخارق.

ان مدنا تنشأ على حافة الصحارى. وفي خضم عملية التحول الحضاري لا بد لها من ان تطرح معادلات باللغة الالهية تتعلق أصلا بالامور التالية:

١ - ارتباط المدينة بالمستقبل لا بالماضي، حيث الرغبة الانسانية تلتقي هنا مع فكرة الديومة التي قوامها «ان ما يُشاد يخص الاحفاد» كما قال مؤسس بغداد ابو جعفر المنصور.

٢ - ابراز جانب النعمة المشفوعة بالشكر، لأن المدينة بالنسبة الى الاعرابي هي تلك الانتقال الحضارية الحاصلة بفعل الايمان! وبالشكر تدوم النعم.

٣ - بفعل عنصر الزهد المتأصل لدى المسلم، نرى نظريته الى كل ما تصنعه الطاقة الانسانية تقوم على مبدأ الفناء، حيث الدنيا دار متاع والآخرة دار بقاء.

هذه الثلاثية التي قوامها، المستقبل، الشكر، الفناء، دفعت الفنان المسلم الى ان يستلهم موضوعا تجريديا أصوله الحرف الذي هو المعنى الوجداني له.

ان التجريد في لغة الزهاد والمتصوفة اذ يوازي الفناء يركض باتجاهات عشرة هي:

- البداية، وهي المرتبة الاولى.
- الباب الذي يدخل منه، وهي المرتبة الثانية.
- ثم اذا دخل الباب احتاج الى المعاملة اللائقة في السلوك، وهي المرتبة الثالثة.
- واذا عامل مولاه بصدق وتخلّق باخلاق محمودة، فهي رتبة رابعة.
- واذا تخلّق بحسن التخلّق اشتاق الى التعلّق حيث لا بد من أصول يؤسس عليها سلوكه وتحققه، رتبة خامسة.
- ولا بد له في طريقه من ملاقات الشدائد، وتُسمّى رتبة اودية وهي السادسة.
- ثم يصل الى الحال ويعبرها في رتبة سابعة.
- ويتصف بعد ذلك بمجمل الصفات ويجتمع همّه بعد الشتات في رتبة ثامنة.
- ثم يغفل عن نفسه لكمال شغله، وهي رتبة تاسعة.
- ثم يبلغ الى النهايات، وهي الرتبة العاشرة.

ومن اجل ذلك يكون «الفناء عن العادات والمألوف بامتثال الأمور» (٣)

اننا لو أخذنا هذا النظام العشري وطبقناه تطبيقاً عملياً على اصحاب الصنعة الذين كانوا يعملون في الحرف والاسم (هنا، حين نقول الحرف لم نزل نقصد حروف طلاس السور وحين نقول الاسم نقصد اسم الله) سنرى ان الصانع اذ يأخذ صنعته عن يد المعلم يكون قد ملك البداية. ثم يدخل الباب الذي يجيء هنا في مرتبة الفعل، فما بين الفعل والتوجه تتكشف النية، وبحسن المعاملة، واهم من ذلك ان يتعلق بصنعته وان يكون زمانه زماناً فنياً صرفاً. ثم عليه ان يتجاوز الشدائد وبذلك يصل ايضا الى الحال اي ان يصل الى ما يرد على القلب بمعنى الموهبة ومن غير تعمد - وبعد الحال يبدأ بجمع الهم - وهنا يوازي الهم الخبرة الحياتية حيث يقوده ذلك كله الى اغفال نفسه بكمال شغله - اما النهايات فهي ما أبدعته يده، حيث الوصول الى المطلق يتحقق عن طريق الابداع الذي هو من جيل الله وحده.

ان هذا النظام العشري الذي انتقل، كما رأينا، من التصوف الى الصنعة. كان يفترض في الصانع الماهر ان يراعي في ذمته ذلك الحد الفاصل ما بين المنوعات والمسموحات، فاذا اتسعت دائرة المنوعات لا بد وان تتسع دائرة المسموحات وليس العكس كما يفترض المنطق. ذلك ان الشريعة تجيز اتساع دائرة الحقيقة: فالشريعة مع الايمان بالغيب لا بالمشاهدة لبقاء الرسوم عندهم لأن لكل فهم علاقته مع ظواهر متعلقات الايمان، والحقيقة مع اليقين تخلّصهم من وهم الرسوم بانكشاف العلم الذي لهم (٤).

فالصانع الماهر، وفق هذا المنطق الصوفي الذي هو جذره، فنان تجريدي يريد ان يصل الى الصورة دون ان يصفها، ويريد ان يردد العبارة دون ان يلفظها. من هنا فأنني ارى ان بداية الفن الحروفي العربي، كانت على ايدي اولئك الصانع المهرة الاتقياء الذين ارادوا ان يجعلوا من صنعتهم طريقة للصلاة وسبيلاً موصلاً الى المطلق العلوي الذي هو الله.

ان فن الفريسكو الارابسك برمته ليس فناً دنيوياً اذا ما نظرنا اليه من خلال وظائفه التزيينية، فالمسجد والمحراب والمنارة والقبة كلها اماكن التقاء العباد، والزينة الواجبة في حضرة المسجد ليست سوى طرح جمالي لطريقة العلاقة ما بين العبد وخالقه.

من هنا سنجد تداخل الحرف ضمن فن الرياضة العربية، وذلك للإيجاء بقضية هذا العمل الفني، كما وان استخدام الخط في الزخرفة على يد الفنان المسلم كان سبباً ونتيجة في آن واحد.

انه «سبب» لأن الحرف العربي يجد ذاته يمتلك قابليته البلاستيكية الفذة على التجاوب الهندسي ضمن مختلف الزوايا والتدويرات. وهو «نتيجة» لان ما كان يهدف اليه الفنان المسلم هو ان يخلد ذكر الله في ابداع صورة من صوره الماثلة في الحرف.

لقد أدّى الحرف المخطوط بالكوفي خاصة وظائف زخرفية فذة، فضمن اشكاله - المورقة والمشجرة والمظفرة والمربعة- استطاع الفنان ان يبتكر اشكالا هندسية متنامية الأبعاد بالغة الدقة.

ان الترابط ما بين الزخرفة والحرف قد تجلّى في المرحلة الاندلسية على اجل صوره. فالأرقشة كحلت الكتابة الدينية التزيينية، كما برزت ايضا عند الخطاطين الذين خطّوا القرآن، ومن أبرزهم حافظ عثمان الذي حوّل فن الأرقشة الى فن تجميلي يحيط بالحروف المكتوبة بالثلثي.

لقد أدّى الصنّاع المهرة هؤلاء دوراً هاماً في مسار استعمال الحرف العربي ضمن اللوحة. ولا عجب ان نرى ان فترة من الركود الثقافي تزيد على الأربعة قرون تصير بمثابة استجماع لكوامن بركانية في ضمير الامة، فما ان أطل القرن الحالي ببداياته حتى وجدنا انتباها جديدا من الفنان العربي الى الجذور، حيث لا بد من التنويه ايضا بالحوافز الغربية التي لعبت دورها الفاعل على صعيد اعادة الانتباه الى الاصول. فمنذ ظاهرة «بول كلي» الذي انتبه الى براعة الحرف والرياسة والأهله التي شاهدها في تونس، وبروز ظاهرة «ماتيو» ذات التخطيط التعبيري للحرف الياباني، برزت في كل من بغداد وبيروت والمغرب وتونس، وفي فترات متقاربة تقريبا، ظاهرة استغلال الخواص البلاستيكية للحرف العربي كوسيلة تعبيرية ضمن عطاء اللوحة المعاصرة.

والسؤال الذي يطرح نفسه، وبشكل مفاجئ للفاية، هو اننا ونحن حيال ظاهرة استعمال الحرف العربي في اللوحة التشكيلية العربية المعاصرة.. هل نحن حيال ظاهرة ابداعية ام حيال ازمة تشكيلية لا نعرف الى اين ستقودنا؟

ان بيان المجددين الأوّل الذي أصدرناه في بغداد عام ١٩٦٤ حاول ان يجيب عن هذه الاسئلة الخطيرة بلغة تزيد الامر تعقيدا، حتى اننا في حينه هربنا من السؤال الى السؤال الاكثر غموضا. بيد ان ناقدين هما الاستاذ عباس الصراف وسهيل سامي نادر أجابا عن مثل هذا السؤال وإن بعد احد عشر عاما. فالصراف تساءل عن ازمة الفنان الشرقي الذي تبني الفن كهواية اكثر منه كمصير كامل فيما اذا لم يكن بمقدور الفنان الشرقي ان يتدع المذهب السوربالي مستوفيا من النحات البابلي والفرعوني والاشوري والعموري، او يتدع التجريد من الكتابات المسارية او رسوم الخارطات التي رسمها الادريسي او ابن بطوطة، ولو اعتمد على الفن الاسلامي الذي أهمل المنظور في بعض مراحلها، ورسم بمنظور مبتكر يُسمّى عين الطائر، من هنا يرى الصراف بالذات ان الفنان الشرقي بحاجة الى نقد توجيهي.

اما سهيل سامي نادر فهو يرى - على عكس الصراف - ان الموضوعية الخاصة باستخدام الحرف ليست موضوعا عراقية ولا عربية فقد استخدمت في زمن الحداثة هذا على يد الكثيرين من امثال كلي

وماسون وغيرهم. ولكن هذه الموضوعة أولت عندنا ومُنحت أسانيد ثقافية لتصبح موضوعة الارابسك المعاصر.

والواقع ان الفن التشكيلي للحرف العربي وارتباطه بتقاليد الخط العربي المريقة والرياسة الاسلامية، اضافة الى التأويل الشعبي والصوفي عن تأثير الحرف في مصائر الناس، كل ذلك قدّم مادة خصبة للتأملات والافتراضات وايقظ الروح الرومانسية غير العقلانية لدى المثقفين.

وفي نقده لهذه الظاهرة بالذات، يرى سهيل سامي نادر ان الفنان الحروفي المعاصر حاضر في ما يختلفه من قيم يمكن الدفاع عنها اذا لم تكن هذه القيم موجودة من الناحية الموضوعية، فهي قيم يمكن ان يخاصم بها زمانه ويستعيد ازمانا اخرى او يعقد بوساطتها تسوية مريحة.

ان هذا الهجوم الخاطف لناقد تصدى بعد احد عشر عاما لاسئلة مصيرية طرحناها على مستوى معادلة الفن، قد اهمل جوانب اساسية اخرى ذات دلالات هامة. فاذا أخذنا مدرسة الحروفين العرب المعاصرة لوجدناها تنقسم الى الاقسام التالية:

القسم الاول - الجماعة الاستلهامية، وهي تلك التي تطرح الفكر التأملي على بساط البحث التشكيلي، حيث نرى لدى جماعة البعد الواحد - وعلى رأسهم شاكر حسن آل سعيد، من العراق - ان البعد الواحد هو الوجود الكوفي نفسه، اذ ان المعنى الحقيقي للكون يتحقق بالعودة من الشكل الى أزاله الخطي، ومن الحجم الى ازاله الكلي. ويعتمد آل سعيد في منهجه على عقيدته التي ترى ان العالم الخارجي او الواقعي هو من طبيعة معنوية، ومن ثم فهو من طبيعة لاتصويرية. من هنا نجد المعنوي - الروحي - اللاتصويري في الحرف، ومن ثم في الكلمة المكتوبة، تعبيرا عن نفسه لان الواقع هو واقع اشاري ايضا.

ان السكون الصوفي عند شاكر حسن آل سعيد قد سحبه في مجال فنه الحروفي الى نقطة «جلتاشية» (طريقة استنباط لاوعي المريض بواسطة بقع الحبر) حسبت من خلال تداعيات وتصورات مستقطبة من واقع الحركة العضوية المتروكة على الجدران. ان عفوية الطفل وهو يحاول ان يعبر عن ذاته ورغباته في اشارات واصوات لا معاني لها تلتقي مع قصدية الفنان الذي يريد ان يجعل من مدرّكه الحسي مدركا عقليا يتوصل به الى الارتباط مع المطلق.

لقد نسج على منوال شاكر الكثير من الفنانين العرب. ولكن نقطة اللقاء الغامضة والحيرة هنا هي بين شاكر حسن آل سعيد وسعيد أ. عقل الرسام اللبناني الذي يلتقي معه في الكثير من النقاط الاستلهامية الهامة، على الرغم من ان الفنان اللبناني لم يكن قد سمع باسم شاكر حسن آل سعيد حتى عام ١٩٧٢ حين تعرفتُ إليه.

القسم الثاني - واسمهم الانكساريين. ومع ان هذه التسمية تبدو غريبة للوهلة الاولى الا ان معطاهما التعبيري أغنى من اية تسمية اخرى. فهؤلاء هم الذين يستعملون الحرف ليكسروا بواسطته الاشكال الهندسية المجردة وليجعلوا من المساحات اللونية اكثر تضادا او اكثر تنغيا كما يقول (سهيل نادر). انهم في الحقيقة يتعاملون مع الحرف بمعزل عن دلالاته العقلية وذلك من خلال دلالاته الشكلية فقط. هنا يلتقي الشكلي بالتشكيلي حيث يصير الحرف مجرد رمز او اشارة.

ان رافع الناصري من العراق، ومارتينيز وبن بله محجوب وسلامة صالح وأسامة عبد الدائم من الجزائر، والمهداوي والتركيكي من تونس، وفريد بلقهيّة والمليحي من المغرب، هؤلاء جميعاً حين يتعاملون مع الحرف فانهم يُسقطون مسبقاً دلالاته الايضاحية التعبيرية معتمدين بالدرجة الاولى على اخضاع الحالة البلاستيكية التي يمتاز بها الحرف العربي الى اقصى درجة ممكنة من درجات التعبير التشكيلي.

القسم الثالث - الهندسيون. وهؤلاء يؤخذون بالشكل الهندسي للحرف خصوصاً ذلك الحرف غير اللين، اي الصلد، الكوفي مثلاً، حيث يعتمد كمال بلاطة - من فلسطين - على تكوين المساحات الفاصلة ضمن نقاط تقاطع الحروف الكوفية تماماً كما يفعل الفنان جيل حودي - من العراق - إن هؤلاء اذ يؤخذون بالحرف يتعاملون معه في الواقع كمعطى رياضي وتعبيري في آن واحد، فهو رياضي في حدود ما يقدمه من ترددات وتناغمات، وهو تعبيري بقدر ما يمنح من ايضاحات مباشرة.

القسم الرابع - جماعة الكلمة او النص، امثال رشيد القرشي - من الجزائر - الذي يعتمد الحرف العربي كنص مضموني يُسقط عليه اشكالا انسانية او اجزاء حروفية معينة كما يقول رافع الناصري. كما ان هناك الان ايتيل عدنان - من لبنان - التي عرضت في تونس قبل أشهر كتابها اللوحة الذي بلغ طوله خمسة امتار عند فتحه، وذلك من خلال تكرارها لكلمة الله المضاف اليها إسقاطات حروفية ملونة.

القسم الخامس - الرياضيون. وهم الذين يعتمدون على تزاوج عنصري الحرف كحركة، والرياسة كاضافة او كحاشية للحركة. وفي مقدمة هؤلاء وجيه نخلة.

\*\*\*

لقد أردنا من خلال هذا الموضوع بالذات ان ندخل الى صلب الموضوع المركزي الذي نحن بصدد، وهو فن وجيه نخلة. فمن هو وجيه نخلة؟ أين نصفه؟ في اية خانة يوضع فيه؟ كيف نفسر ظاهريته؟ من اين نستطيع ان نمنح الرجل حقه، ومن أين نستطيع ان ننقده؟

قبل كل شيء، ها أنا أسقط علاقتي الوجدانية مع الشخص، فأنتجه الى النتائج، الى اللوحة، الى الظاهرة التي كثر الحديث عنها وتشعب، أقصد الى لوحة وجيه نخلة بالذات.



إن للناقد الفرنسي اندريه بارينو<sup>(٥)</sup> الذي وصف وجيه نحلة بأنه اعظم تصويري بين التجريديين واعظم تجريدي بين التصويريين قد ظلم الرجل لانه منحه صفتين ليستا موجودتين فيه، فلا وجيه نحلة بالتصويري التشبيهي ولا هو بالتجريدي ايضاً. انه يمثل فن براعة الصانع الماهر الذي يتعامل مع الحرف بقدسية تصل الى رتبة «الهيبة». فوجيه نحلة يملك وعياً في التوزيع المارموني لمفرداته اليازية والحروفية بشكل لا يختلف فيه عن اولئك الحروفيين الذين يعود لهم الفضل الاول في تأسيس مدرسة الفريسكو - الارابسك التي كانت اساساً لفن الارابسك المعاصر.

اذن، وجيه نحلة في هذا المنطلق اليازي التزييني يتناول الظاهرة الحروفية عبر الواجه الاساسية التالية:

١ - انه الفنان العربي الذي ينقل فن اليازة العربية الى العملية التشكيلية، عبر توزيع متناظر جديد يحول السطح برمته الى مدارات وحركات محورية تتجاوز وظيفتها التزيينية السابقة المحكومة بجغرافية المكان - جامع، محراب، بوابة، مدينة - بانتائها الديني، اي كدلالة تزيينية عند المسلم بالذات.

٢ - ان وجيه نحلة يتجاوز عملية التنقيط الموروثة في الخط العربي حيث يطرح شكلاً بلاستيكيًا حراً لهذا الحرف المتداخل. وهنا تبرز مقدرة الصانع الماهر الذي يستلهم من مثابرة وجرأته معطى جديداً لم يكن قائماً من قبل قوامه الحركة الحرة للحرف العربي وامكانات تداخله وتحوله الى بعد ثان بعد ان يتفاعل مع الخلفية بشكل متضاد على المستوى اللوني والمستوى التكويني الحركي.

٣ - ان وجيه نحلة الذي اعتمد في مرحلته الاساسية على استغلال الرقش العربي (الارابسك) من خلال مفردات لا تتجاوز عدد اصابع اليدين، نراه يعمد الى توزيع الطرر المثلثة في كل لوحة توزيعاً هندسياً خاصاً، مع وضع حاشية تحتوي على آيات قرآنية تشكل الاطار الدائري أو المربع أو المتوازي للنقطة المركزية التي تحيى في اغلب الاحوال على شكل مثلث يفرض بدوره امتدادات وهمية تملأ عادة بالطرر، تماماً كما كان يفعل الفنان الاندلسي الذي عمد الى استعمال هذه الوسيلة بالذات للماء واجهات المحاريب.

٤ - ان وجيه نحلة يركز بذكاء على الخلفية العامة لليازة او للرقش الذي يرسمه على اللوحة. وبما ان المادة التي يستعملها في تثبيت الرقش البارز هي البوليستر، أو السبيداج والزنك، أو الزنك والبونال (الغراء الابيض)، فإن سطحاً مجسداً سيطرح ظله على الخلفية دافعاً الراي الى تأمل بعد ثالث للخط الذي يشكل، أساساً، البعد الاول من العملية التشكيلية. من هنا، اي من خلال نقطة التقاء الشكل النافر بالخلفية، فان وجيه نحلة يملك كامل الحرية في التلاعب التأثيري بالاضاءة حيث تتحول اللوحة برمته الى كتل متوهجة أخاذة؛ بينما يمكننا ان نرى هذه الزخارف البارزة ملقاة ببرود احياناً

على خلفية ذات لون اخضر صغير على واجهات بعض البيوت والمناير دون ان تجذبنا بتلك الطريقة التي تشدّ بها لوحة نحلة الاوروبي الذي يرسم في مخيلته صورة «فنتازية» للشرق بألوانه الزاهية.

٥ - بالطبع، نحن لا ننكر مقدرة وجيه نحلة كخطاط، فتمكّنه من خط الحرف بشكله الكوفي ساعده كثيرا على بناء الحواشي المثيرة. ولكن المشكلة ان نحلة يستعمل الحرف العربي الجاف وليس اللين، حيث الكوفي المورّق سيد الموقف في الحاشية، بينما نرى ان عملية التوريق في الخط الكوفي قامت اساسا على يد البنائين المهرة من أجل تزيين المآذن والابنية والقصور والجوامع.

٦ - يكرر نحلة استعمال الطفرة بشكل يجعل منها مركزا أساسيا للوحة. وهي تتردد عنده عبر جلتين: «البسمة» - بسم الله الرحمن الرحيم - و«رأس الحكمة مخافة الله». والطفرة بما تملكه من انسيابية جانبية تبرز حواشيتها الدائرية وتكسر حدة زاويتي الارتفاع واليمين. لذلك فان احسن اسلوب لتلافي الإشكال يعمد اليه نحلة، هو توزيع الطرر المثلثة التي يرسمها دائما، وهي اثنتا عشرة طرة مأخوذة اصلا من أربعة مصادر هي:

- مصدر فارسي، يتمثل بعازف البزق وعازف الناي وضاربة الدف وعازف العود.
- مصدر تركي، يتمثل بالحصان المجنّح على هيئة امرأة.
- مصدر صيني، يتمثل بالطيور. وعنده من طررها اثنتان: احداها طير متفرد يفرد جناحيه على اتساع الطرة، وثانيتهما طيران يتحابان بالمنقار.
- مصدر عباسي مأخوذ عن غمّوجين: أحدها طرة من كتاب «كليلة ودمنة»، وهي طرة افتراس الاسد للغزال، وثانيهما مأخوذ عن نقوش صكها المقتدر بالله عام ٢٩٥ هجرية. وقد نشرت في اكثر من بحث، وقد يكون أهمها بحث الدكتور محمد باقر الحسيني المعنون: «ماذا تعني صورة الفارس والفروسية على النقود العربية».<sup>(١)</sup>

هذه المرحلة الريازية - الرقشية عند وجيه نحلة هي المرحلة المركزية في اعماله. ولكن، لا بد من الاشارة الى امر اخر يتعلق بالمرحلة التي سبقتها وكذلك بالمرحلة التي تلتها.

في مرحلة الستينات كانت اعمال وجيه نحلة تخضع لنظام يكرر ذاته، حيث السطح البارز، الذي يستخدم فيه البولستر او السبيداج، يتوزع على هيئة اشكال انسانية متلاصقة ومجوفة غالبا ما تشكّل حاشية أرضية تخدم إيقاعا آخر في اسفل اللوحة يحتوي بدوره على الاشخاص انفسهم. لقد كانت اللوحة عنده تتشكل من ارضية افقية تعلوها نقطة على شكل مربع او مستطيل يكسر من حدتها.

هذه المرحلة بالذات كانت من اكثر مراحل نحلة عفوية. فهي تجمع ما بين نظام فطري مبسّط

وتركيب متداخل للاشكال. حتى ان الصور التي حصرها في ما بعد في قلب الطرة المثمنة كانت في تلك المرحلة حرة دونما إطار، كما هو الامر في لوحة (الموسيقين العرب) التي استعمل فيها البوليستر على المازونيت والتي انتجها عام ١٩٦٨.

والان نأتي الى المرحلة الاخيرة التي يسميها نحلة مرحلة الحرف المتمرد. فما هو هذا الحرف واين ترد؟ والى اين ذهب؟.

قلنا في البدء ان نحلة يخطط. بمعنى انه يعرف كيف يخطط الحرف بالأسلوب الرقعي والاسلوب الكوفي. وبما ان الخط الرقعي يخضع اساسا لنظام صارم في التنقيط، وهو من الحروف التي تتواسط ما بين الحرف اللين والحرف القائم، فان استعمال وسيلة الحافة المباشرة للسكين، أو اية مادة صلبة اخرى، مغطسة بالزيت الممزوج بالاسبيداج سوف يمنحنا تدرجا لونيا أخذا.

ولكن، هل ابتكر نحلة هذا الحرف الرقعي الحر أم ان هذا الحرف كان معروفا منذ البدء، ولكن ضمن اطار ضيق وبخاصة من حيث حركاته البلاستيكية؟.

لو راجعنا دراسات الخط وتعمنا في الخط الكوفي النيسابوري لوجدنا نماذج تكاد تكون شبيهة بما يكتبه نحلة الان. ولكن المهم في نحلة انه استعمل الكلمات ضمن انظمة مختلفة وفي مواقع هندسية غير متوقعة. لدرجة انك تشاهد احيانا الحروف وكأنها كتلة مكومة واهيانا منطلقة الى فضاء لانهائي. لو أخذنا على سبيل المثال تجربتي غرباوي وإحردان المغربيين لوجدنا ان غرباوي يعمد ايضا الى الاسلوب الذي يستعمله نحلة في تداخلات حروفه. بيد ان غرباوي يركز على حرف الهاء الذي يرى فيه تنفيذا لمبدأ محي الدين بن عربي القائل بأن الهاء باستدارته يمثل الكمال المطلق الذي هو الله. اما إحردان فان حيواناته الخرافية التي تتراوح ما بين الحرف والجسد الحيواني توحي هي الاخرى بتجربة عقلانية تريد ان تؤكد ان المهم الان هو ان يُنقذ فن الرسم من حالة اللامعنى حيث الفنان هو المطالب بأن يكون علاقة الوعي المطلوبة.

ان النزعة التجريدية في حرية استغلال مطاطية الحرف العربي ليست جمالية فحسب وليست شكلية ايضا. اذ انها ما دامت بعيدة عن التطبيقات النمطية المتعارف عليها، فانها تتحول الى حالة تعبيرية عند المشاهد الذي يقيم علاقة تجاذب مباشرة مع اللوحة دون ان يعرف حتى مضمونها الايضاحي المباشر.

واذا كانت هذه المرحلة قد سحبت وجيه نحلة، الذي أسميه بصديق المصادفات الجميلة، الى اكتشاف أهمية ورق «الكروم كوت» اللامع الذي يمكن الرسم عليه بواسطة حافة الكرتون المدوفة

بالألوان المائية. هذه المصادفة ذاتها سوف تسحب وجيه نخلة الى الذهاب ابعـد في مجال حرية حركة اليد على البياض.

ولكن ايضا وايضا. هل وجيه نخلة، وهو هذا الذي شرحت بعضا من اسرار لعبته، هو ذلك الفنان الذي يشكل ظاهرة خارقة؟ ام انه ذلك الصانع الماهر؟ الديكوري المدهش المثابر الذي خلق نفسه كل هذه الضجة الطيبة؟.

اذا قلنا ان وجيه نخلة كفنان استطاع ان يخلق مدرسة فنية قائمة بذاتها نكون قد نجحينا كثيرا على العلاقة النقدية التي يفترض ان تقوم بيننا نحن الذين نهتم بالفن البصري. فمعيار الفن اذا بدا مرتبطا بالعبودية المدروسة فان الرجل مصمم من الدرجة الاولى وليس عفويا. واذا ارتبط المفهوم بالابداع المتجدد، فالرجل وجد تراثا مغبراً بفعل السنين، لونه بألوان زاهية ولم يخترعه. «التراث لا يمكن اختراعه بل يمكن استكشافه ثانية وثالثة والفين».

واذا قلنا عنه خطا نكون قد نسبنا اليه ما لم يوجد فيه اصلا. فالخطا هو من يدرك نظام تنقيط الحرف وانواعه، وهو فنان من نوع اخر تكاد الان المسافة بينه وبين الفن المعاصر تضيق الى درجة كبيرة. واذا قلنا ديكوريا نكون قد وصفناه بما ليس فيه ايضا. فالديكور ليس فعل تجميل المكان بل هو تجميل الزمان ايضا، وكل لوحة تصلح ان تكون ديكورا ان لم تكن هي القطعة الديكورية اصلا.

اذن، وجيه نخلة هو ذلك الصانع الماهر الذي اكتشف - ربما بفعل المثابرة او بفعل المصادفة - ما لم يكتشفه البعض: وهو المزج ما بين ثلاثة عناصر دفعة واحدة: اللون الشرقي الحار، والرياسة - الأرقشة - المتصادمة مع اللون، والتوزيع الهندسي الديكوري للوحة. فهو من هذه الخاصية لا يطلب منا ان نطرحه كشي ولا كمخترع، بل كواحد من جيلنا استطاع بمثابرته واخلاصه لنفسه ان يكتشف العنصر التحريكي المحفز للآخرين الذين ما برحوا يتعاملون مع شرقنا من زاوية قوامها واقع جمالي مباشر هم ان يجلب المتعة للرأي دون ان يتركه يضيع في متاهات السؤال المصيري.

ان مهمة تأسيس فن شرقي معاصر تستلزم وعيا يدرك ان أسبقية هذه المهمة تفوق اسبقية اية نزعة اخرى مهما كانت غنية بالافتراضات، كما يقول الفنان ضياء العزاوي. من هنا، فان وجيه نخلة الذي يطرح نفسه الان امام الغرب يجب الا يكون سببا في تحريك دوافع ذاتية كل همها انتقاد الهوية الشرقية - ولنقل الاستشراقية - في فنه. بل على العكس تماما، يجب ان يكون نخلة، ومهما كان تقييمنا له، دافعا لفنانينا لكي يتحركوا ايضا باتجاه العالم، وذلك من اجل طرح الوجه الاخر لحركة الحروفين

---

العرب. وهي حركة غنية تستطيع ان تشكل مدرسة متكاملة سيما وانها تملك الاسس الفكرية والتراثية والدينية الثابتة<sup>(٧)</sup>.

ان الماضي قدم لنا الكثير من الموضوعات التي نستطيع ان نستند اليها الان. والمهم ان ننطلق فهذا الحرف الذي امامنا الان ليس اختراعا ولا اكتشافا لأي واحد من معاصرنا، بل هو النقطة المركزية التي يمكن ان نتعامل عبرها ونؤسس من خلالها مدرسة الفن العربي المعاصرة. وهذا هو المطلوب حاليا.

---

#### هوامش

- ١ - الكرخي - هو أبو محفوظ، معروف بن فيروز الكرخي. وقد قيل فيه انه على المعرف ملهوف، وعن الغالي مصروف، وبالباقى مشغوف. كان شيخ السلسلة وشيخ السرى. وقد قال الغزالي انه كان مرجعا لاحد بن حنبل وابن معين. ولد ومات في العراق.
- ٢ - الحروف هنا تعني حروف اوائل السور في القرآن الكريم مثل (ك، هـ، ي، ع، ص،) و (أ، ل، ر)
- ٣ - الرسالة القشيرية: باب السر والتجلي.
- ٤ - المصدر السابق: باب الشريعة والحقيقة والطريقة.
- ٥ - اندريه بارينو: مقدمة كتاب وجيه محلة المصور - إصدار باريس.
- ٦ - يمكن مراجعة بحث « المعرفة » حول النقود والنقوش الإسلامية.
- ٧ - الواقع ان الدعوة إلى تأسيس مدرسة شرقية في الفن تعتمد على الحروفية وحدها، تُعتبر دعوة خطيرة للغاية. لأن الحروفية ليست كل الفن الشرقي، فالإسلهامات يمكن ان تحيى أيضا من دراستنا للتراث الشعبي الشرقي.